



////////////////////

0 documentário e a instilação da crença

The documentary and the instillation of belief

Laécio Ricardo¹

¹ Professor adjunto do Departamento de Comunicação Social da UFPE e Doutor em Multimeios pela Unicamp. E-mail: laecioricardo@gmail.com



Resumo: O artigo investiga alguns procedimentos empregados pelos cineastas para conferir credibilidade à narrativa documentária e insuflar a crença no espectador, de forma a reiterar o suposto vínculo deste domínio com a realidade, não obstante a proliferação das práticas reflexivas que questionam a escritura fílmica e sua natureza discursiva.

Palavras-chave: Bazin; crença; retórica; testemunho.

Abstract: This paper investigates some procedures applied by filmmakers to grant credibility to the documentary narrative and to activate some belief in the audience, so that it can validate the supposed link between this domain and factuality, despite the increase of reflexivity that denounce the film writing and its discursive nature.

Keywords: Bazin; belief; rhetoric; testimony.

Ao discorrer sobre as divergências entre o domínio ficcional e o documentário no cinema, Bill Nichols sugere como premissa de muitas obras ficcionais o desejo de suspensão da incredulidade no espectador (que este aceite o mundo do filme articulado na diegese como plausível); num movimento oposto estaria a outra tradição, que se esforçaria para insuflar a crença e encorajá-la, sensibilizando o olhar do público para os argumentos ali apresentados (2007, p. 20-21). Esta última observação não deve ser generalizada, uma vez que muitos realizadores deste campo, no contexto da produção contemporânea, se propõem a questionar tal pretensão (especular e persuasiva), revelando o documentário naquilo que, de fato, ele é - um recorte parcial, cuja estilística por vezes mascara a intencionalidade, as exclusões e a hierarquização das informações nele condensadas.

Todavia, feita a ressalva, que encontra na guinada reflexiva (DA-RIN, 2004), mas também na desconstrução crítica de muitos *fake-documentaries* (ROSCOE; HIGHT, 2002), seus pontos de ruptura, não constitui uma observação incorreta, a meu ver, indicar a *mobilização da crença* como forte traço deste campo. Pensemos, evidentemente, nas estratégias de solicitação do olhar e da adesão do espectador vislumbradas em parte considerável do documentário clássico², bem como na “permanência” de sua influência nas práticas filmicas contemporâneas, notadamente nas produções televisivas (do tipo *doc cabo*), onde tomadas diretas e imagens de arquivo são articuladas de modo reiterativo, ilustrando pontos de vista corroborados por uma *voz over* onisciente. Artifício semelhante pode ser identificado na tradição dos documentários investigativos norte-americanos, que, com frequência, convocam o engajamento solidário do público.

Com as devidas ressalvas, podemos estender a observação anterior (o desejo de mobilização da crença) mesmo para uma tradição que, em grande medida, se opõe às práticas do modelo clássico. Refiro-me ao documentário moderno (em *regime direto*),

² Utilizo aqui o termo “documentário clássico” para me referir às produções que adotam uma estilística marcada pelo controle excessivo do realizador (monopólio da voz), configurado pelo uso de uma *voz over* didática e pelo silenciamento da alteridade, privilegiando leituras unívocas, pautadas em relações de causa-efeito. Mas, a fim de evitar generalizações, é preciso ressaltar a heterogeneidade da categoria “documentário clássico”. Assim, reconheço que, sob este rótulo, se encontra uma diversidade de realizadores que não se encaixam na descrição acima, a exemplo de Vertov, Joris Ivens, Resnais (sua produção documental) e Georges Franju, dentre outros.



cujas premissas implicam um recuo da autoridade do cineasta – de seu excessivo controle – e uma afirmação da alteridade filmada (corpo e fala maximizados na duração do plano), culminando numa maior liberdade interpretativa para o espectador. Em certa medida, como retomarei mais à frente, o *direto* estimulará uma crescente valorização da *voz do outro* (sujeito da experiência) como uma espécie de *fiador da verdade*, favorecendo o triunfo da prática do *testemunho*. Expedientes que, não raro, têm sido empregados para solicitar a adesão do público³.

Chegamos, pois, à questão que mobiliza este artigo: malgrado sua constituição discursiva e as convenções empregadas, a confiabilidade suscitada por muitos documentários não pode ser menosprezada e carece de ponderação. Em outras palavras, que consequências podem ser entrevistas quando acreditamos (*nós, os espectadores*) que o que vemos num filme é testemunho do que o mundo, de fato, é? Ou seja, quando a crença se estabelece, sem restrições, bloqueando desconfiâncias. A indagação aqui, insisto, foca o problema *do ponto de vista espectral*. É importante estabelecer tal distinção, uma vez que o exercício da dúvida diante do documentário nem sempre é praticado pelo público ou estimulado pela própria obra fílmica. Não desejo sugerir, contudo, que o espectador simplesmente assimila o ponto de vista do cineasta, mas apenas ressaltar que a desconfiância, nele, talvez não se exerça de modo contínuo e crítico. Portanto, é a partir deste deslocamento (ponderando a fruição do público), que desejo reavaliar algumas estratégias que contribuem para solidificar a crença no documentário. Práticas que, embora duradouras, seguem na contramão do gesto reflexivo que refuta ilusionismos e ressalta a escritura do filme⁴.

3 O documentário moderno, ressaltado, assistiu à proliferação de tendências diversas, a exemplo das escolas americana, francesa e canadense, não obstante o uso de uma mesma base técnica (o registro síncrono de som e imagem). Todavia, malgrado a diferença estilística entre uma vertente e outra (recuo e observação, no caso anglófono; interação e provocação, na tradição francófona), é preciso ressaltar que, em ambos os casos, o que designei de *mobilização da crença* não foi um expediente obliterado, desativado. Ao adotar uma câmera discreta e acionar uma estilística intencionalmente marcada por certa precariedade técnica, a primeira geração de documentaristas do *direto* nos EUA alimentou ideais extremos de objetividade (a pretensão de flagrar os eventos em sua espontaneidade) e a quase ambição de produzir um olhar sem mediação. Do lado francês, poderíamos dizer que a reflexividade alavancada por Jean Rouch contribuiu para implodir a crença e para instaurar a crítica espectral; todavia, como abordarei à frente, o modelo interativo deflagrado por esta escola, alicerçado na entrevista, também impulsionou a prática do testemunho como fiador da verdade. Contudo, apesar da distinção histórica entre uma escola e outra, é preciso mencionar que entre elas também há afinidades (RODRIGUES, 2011). E, ao retomar algumas considerações sobre o *cinema direto* na etapa final deste artigo, estarei me referindo basicamente às modalidades interativas desta tradição.

4 Não pretendo aqui recorrer a exemplos fílmicos, mas tão somente analisar certos procedimentos recorrentes na tradição do documentário, responsáveis, em certa medida, por injetar credibilidade a este domínio. Se quisermos nos amparar na classificação delineada por Bill Nichols (1991), para fins de demarcação analítica, cabe mencionar que nossas considerações circunscreverão basicamente os *modelos expositivo, observativo e interativo*, tradições fílmicas



Retorno a André Bazin

Para iniciarmos nossa abordagem sobre a *relação de confiabilidade* que uma imagem pode estabelecer com seu receptor, pensemos na validade de certos registros, no âmbito das ciências naturais, a exemplo do diagnóstico por radiografia na medicina ou a fotografia de uma constelação na pesquisa astronômica. São dados que orientam uma práxis, sem estimular grandes rivalidades – a possibilidade de consenso entre astrofísicos e cirurgiões, penso, é maior do que a de dissenso. Mas o documentário, devemos reconhecer, não é apenas um registro ou relato, mas um discurso com envergadura dramática. Ele não é um simples *documento* – não se confunde com “a frieza” de uma radiografia ou a indiferença dos sistemas de vigilância monitorada, cujo acúmulo de informações passa despercebido no cotidiano.

Desta observação, intuímos que, no domínio das ciências naturais, o uso de imagens exige uma *voz silente* - solicita que o responsável pelo registro contenha os “impulsos autorais” (a inscrição no suporte é motivada por um crescente nível de objetividade e uma espécie de “anulação” da intencionalidade). Tal premissa diferencia esta prática da complexidade do documentário, domínio onde se afirma a subjetividade do diretor e uma clara *escritura*. Em resumo, “o documentário floresce quando adquire voz própria” (NICHOLS, 2007, p. 120), quando porta visões de mundo e resulta de um complexo processo de seleção de signos diversos (visuais, sonoros, plásticos), o que implica que a aceitação indiferente do valor de evidência das imagens produzidas neste campo constitui um risco. Tal risco não invalida sua prática, mas deveria nos estimular (espectadores) a ponderar sobre a legitimidade de tudo o que é dito ou negado pelo cineasta, ou nos instigar a reavaliar os procedimentos por ele adotados para se comunicar com o espectador (*a escritura filmica*).

No entanto, como já mencionei, uma relação de confiabilidade parece se estabelecer neste domínio. Como mensurá-la? Grande parte das obras de não-ficção nos expõe uma representação reconhecível da realidade/fenômeno apreendido, em virtude de pelo

nas quais a confiabilidade discursiva do documentário não é questionada e tampouco o espectador é instigado a desconfiar do que assiste. Características que serão parcialmente desconstruídas com a ascensão dos *modelos reflexivos e performáticos*, bem como com a consagração do chamado *ensaio audiovisual*.



menos dois atributos⁵. A propriedade icônica da imagem fotocinematográfica permite reproduzir a aparência daquilo que se posiciona diante da câmera, estimulando a crença no leitor pela semelhança física; porém, talvez caiba à *propriedade indicial* impulsionar ainda mais a fé do espectador: *ela* designaria o vestígio do mundo no fotograma, atestando que, em algum momento do passado, um referente se posicionou diante das lentes e dos microfones de captação, deixando ali sua cicatriz e grão de voz.

Bazin (1991) me parece ter sido um dos primeiros intelectuais a reconhecer a força deste atributo e suas implicações. Em alguns ensaios, defendeu o que considerava ser a natureza inédita da imagem fotográfica – a primeira arte representativa a prescindir da intervenção humana. Neste campo, para ele, a fixação do referente em um suporte decorreria de fenômenos físico-químicos, em contraste com a pintura ou o desenho, que exigiriam a mediação direta do artista, acompanhada das inevitáveis distorções subjetivas, apesar do esforço do pintor para permanecer fiel ao universo representado.

Recapitulemos aqui os fundamentos da sua tese. De acordo com o ensaísta, a pintura moderna atravessara uma crise espiritual e técnica, que principia com o Renascimento e a consolidação da perspectiva – esta última levava a pintura a suprimir a expressão individual e a buscar um realismo pautado na imitação. Neste domínio, pois, o ímpeto formal (o simbolismo da forma transcendendo a aparência) teria recuado diante do impulso mimético – o desejo para reforçar a semelhança com o referente. Assim, a perspectiva é apontada por Bazin como *o pecado original da pintura*.

Todavia, diz o ensaísta, a fotografia e o cinema, em virtude de suas características ontológicas, irão redimir a pintura, liberando esta arte de qualquer obsessão pela semelhança e estimulando sua autonomia estética. No campo pictórico, por mais hábil que fosse o pintor, sua obra era sempre turvada de subjetividade (a presença humana se afirmava enfaticamente). Com a fotografia, nos deparamos com um princípio de reprodução do qual o homem se acha excluído. De um ponto de vista ontológico, sua originalidade residiria na sua objetividade essencial. “Pela primeira vez entre o objeto e sua representação nada se interpõe” (1991, p. 22). O ensaísta, porém, admite que a *personalidade* do fotógrafo desponta na composição e delimitação do quadro, mas ela

5 Excetuando-se os títulos que empregam imagens de síntese, cuja natureza extrapola as considerações aqui abordadas.



não se afirmaria como a personalidade do pintor que se fixa no quadro (este seria um claro testemunho de sua intervenção criadora).

Muitos críticos censuraram esta afirmação de Bazin, acusando-o de idealista em sua *fé na imagem* e na defesa de um cinema realista – vocacionado para apreender os eventos do mundo na sua duração. Em diálogo com Ismail Xavier, penso que não devemos entender as ideias de Bazin de forma simplificada. Sua posição, como ressalta o brasileiro, não se confunde com o elogio de um realismo intocado que se fixaria na película de modo fiel (sem contaminações); antes, pressupõe o cinema como “forma do olhar que desconfia da retórica (montagem) e da argumentação excessiva, buscando a voz dos próprios fenômenos e situações”. Uma arte que deve “se inclinar diante da experiência, assimilar o imprevisto, suportar a ambiguidade, o aspecto multifocal dos dramas” (XAVIER, 1991, p. 10).

Tal prática requer uma escolha formal e o realismo baziniano tem seus fundamentos: o plano-sequência, a profundidade de campo e a minimização dos efeitos de montagem, recursos que conferem maior liberdade para o espectador construir suas interpretações dos eventos filmados, sem a decupagem excessiva do cinema clássico que implica sempre um direcionamento do olhar. Mas Bazin reconhece que o cinema, não obstante sua dimensão ontológica, é igualmente linguagem (1991, p. 25); ou seja, resulta de escolha, seleção e organização, *é dar a ler no mesmo movimento em que dá a ver*. Todavia, se o cinema é linguagem, é preciso destacar que, antes de qualquer articulação e de sintaxes, ele tem uma relação imediata com o mundo ancorada na natureza da técnica, no automatismo com que a imagem se imprime na película, produzindo não uma semelhança, mas um “molde da duração”, um decalque do movimento. Tal imagem teria *ganhos de realismo* não porque é precisa na reprodução da aparência, mas em razão de sua gênese peculiar. Amparados nesta vocação, a fotografia e o cinema liberariam as artes pictóricas do afã da imitação. Em outros termos, na pintura, se subordinar à imitação é uma decisão que macula esta arte; já no cinema, negar a vocação realista implicaria perder o solo da expressão, anular o específico e suas promessas (XAVIER, 1991, p. 13-14).

Em sintonia com Bazin, podemos indagar: por que esta imagem de vocação supostamente realista estimularia a crença no público? A resposta estaria no



conhecimento introjetado pelo espectador da propriedade indicial do fotograma, bem como da natureza do processo de fixação no suporte (1991, p. 22). Assim, do ponto de vista da semelhança, só a objetiva nos daria uma imagem equivalente ao referente. Mesmo em seus primórdios, quando ainda era precária, esta relação já estaria selada, pois ela deriva da ontologia do dispositivo de registro. Nesta perspectiva, o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica: pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem de sua duração – e uma experiência que sempre retorna a cada nova projeção⁶. Propriedades cada vez mais internalizadas pelo espectador, em virtude da gradual popularização das câmeras e da expansão das salas de exibição.

Poderíamos mensurar esta *confiabilidade espectral* a partir das considerações de Jean-Louis Comolli. Embora equacione a relação *público e imagem* em novos parâmetros, suas observações não desautorizam os pressupostos de Bazin aqui delineados. Vejamos. No ensaio *Elogio do Cine-Monstro*, Comolli reavalia não a ontologia da imagem, mas propõe uma espécie de *ontogênese* do espectador, a partir do que ele considera ter sido a sessão primeira do cinema e o elo inaugural que se fundara entre o público e a obra filmica. Em suas origens, nos diz ele, o cinema não pode ser visto apenas como inovação técnica, mas como novidade que congrega, simultaneamente, certo fascínio onírico e investimento científico, que confirma o triunfo maquínico sem perder a aura mágica. Os espectadores das primeiras sessões encontravam-se numa espécie de entre-dois: seduzidos pelo “trêmulo do sonho acordado” que emanava das imagens, mas também flagrados “no pavor do simulacro convincente” (2008, p. 91 a 94). Portanto, fascinados pelo encantamento propiciado pela projeção, mas também atemorizados pelo fortalecimento das representações (com o triunfo do cinema, ser filmado se torna o destino do homem contemporâneo; mas, ante o triunfo do *espetáculo* na esfera midiática, este *devir-imagem*, para Comolli, não é virtuoso).

Assim, eis a clivagem inaugural do espectador: aquele que é solicitado a crer na

⁶ Em *Esculpir o Tempo* (1998), de Andrei Tarkovski, encontramos ecos desta reflexão sobre o específico filmico focada na vocação do cinema para nos proporcionar outras imersões temporais e na possibilidade de retorno dos eventos filmados a cada nova projeção. Acredito que certas premissas aqui esboçadas (a força da indicialidade e a dimensão ontológica da imagem fotográfica) também encontrarão desdobramentos no Barthes de *A Câmara Clara* (1984). Por exemplo, quando, neste ensaio, o autor sugere que a imagem realça o peso de presença pretérita do referente, atestando sua finitude e precipitando o seu observador num estado de melancolia e piedade. Leitura que culminará na elaboração dos conceitos de *studium* e *punctum*, categorias que colocam em pauta o que existe de premeditado e de imponderável numa fotografia, gerando camadas múltiplas de sentido.



emanação de um “real” das imagens, sem deixar de acionar uma parcela de dúvida; e a mobilizar alguma desconfiança, sem abdicar da crença na representação e do encanto da projeção. No mesmo gesto, portanto, entrelaçar-se-ia à ficção e ao documentário, sem distinções, porque, na sua origem, esta arte sempre resistira às classificações. Esta leitura, em certa medida, destoa da posição de Bazin, na qual a relação de confiabilidade, estimulada pelo conhecimento do específico filmico e da vocação realista da imagem fotocinematográfica, é quase imperativa. Já para Comolli, *crença e dúvida*, e não apenas o primeiro, seriam pares indissociáveis na experiência cinematográfica (2008, p. 94-95).

Se concordarmos com Comolli e assentirmos que, no decorrer da projeção, uma parcela de desconfiança se impõe, seria possível objetar o tema central deste artigo (a credibilidade insuflada pelo documentário), pois, no mesmo movimento em que a crença se instala, alguma dúvida viria ventilar a compreensão do espectador, situando-o numa cisão duradoura e concomitante (*crer e não crer*, eis a fórmula explicitada pelo ensaísta). Todavia, é num diálogo com o próprio Comolli que podemos reafirmar a relevância do problema aqui investigado.

Se, na sua origem, o espectador de cinema se encontraria dividido entre a crença e a dúvida, sem aderir a um ou outro polo, Comolli nos alerta que o triunfo das convenções culturais no século XX, precisamente a consagração da dicotomia *ficção e documentário*, bem como a cooptação do campo cinematográfico pelo *espetáculo*, promovera uma bifurcação nesta condição original do espectador. Assim, reconhece o ensaísta, o documentário, em sua faceta convencional, insistiria apenas em mobilizar a crença do público sem instigar desconfianças, ao passo que a ficção pueril almejaria a imersão diegética do espectador, confinando-o numa cômoda posição durante a projeção (promoveria um encantamento diante das imagens sem solicitar dele um investimento político). Contra esta lógica fatalista, se insurgem os chamados *filmes-monstros*, obras que entrelaçam no mesmo fluxo as energias da ficção e do documentário, abolindo as referências cristalizadas e reconduzindo o espectador à sua vocação original (solicitando dele outro *engajamento* diante das imagens). Todavia, reconhece o autor, ainda que tais obras sejam esteticamente potentes, em termos quantitativos elas corresponderiam a um percentual pequeno do que é produzido. Assim, embora argumente em defesa de uma



prática artística com viés político - capaz de reconfigurar a experiência espectral e as relações entre quem filma e quem é filmado -, o diagnóstico contemporâneo, adverte Comolli, é temerário: encontrar-nos-íamos, hoje, diante de um cinema marcado pela hegemonia do espetáculo e pela modéstia crítica. Portanto, num campo onde as obras ficcionais visam proporcionar escapismos; e os documentários apenas solicitam a adesão incontestada do espectador. Estamos de volta, pois, ao tema que impulsionou este artigo.

Assim, retomemos os preceitos bazinianos expostos. Se acatarmos as premissas do ensaísta francês, diríamos que, diante de uma imagem sem manipulações, o público é estimulado a crer porque conhece os fundamentos do registro fotográfico e, ao ver a imagem projetada na grande tela, reconhece nela o vestígio do mundo apreendido em algum instante do passado. Estava deflagrada, pois, a “maldição indiciária” da imagem fotocinematográfica – a forte relação de crença que ela acionaria em muitos espectadores; a mesma maldição que transformaria a busca por uma imagem-testemunho (um registro com “poder de prova”) numa das febres jornalísticas do século XX.

No entanto, os atributos icônicos e indiciários apontados, e as propriedades ontológicas mapeadas por Bazin, também são evidentes nas obras ficcionais; então, como explicar esta maior propensão por parte do documentário para persuadir ou acionar convicções? Em diálogo com Bazin, poderíamos argumentar que a estilística de grande parte dos documentários (pelos menos dos títulos que o francês pôde assistir) valoriza melhor a vocação realista da imagem cinematográfica, abdicando dos efeitos cinemáticos que subordinam a realidade ao impulso artístico. Esta é uma explicação possível, mas não a única, sobretudo porque muitos documentários produzidos nas últimas décadas subvertem o preceito de *fidelidade ao real*, abraçando práticas formalistas.

Características discursivas do documentário

A constatação anterior nos estimula agora a privilegiar a *natureza discursiva* do documentário, no intuito de mapear outras estratégias persuasivas vinculadas a este campo. Nesta etapa, gostaria de recapitular algumas observações de Bill Nichols. Amparado em autores como Aristóteles e Cícero, Nichols ressalta que esta estrutura



argumentativa, para fins de convencimento ou adesão, com frequência adota os preceitos da retórica - *invenção, disposição, elocução, memória e pronúncia* (2007, p. 80 a 92). Do ponto de vista discursivo, tais fundamentos pressupõem o mapeamento de indícios e provas capazes de sensibilizar o espectador; a ordenação e hierarquização das informações, tendo em vista alcançar um melhor efeito persuasivo; a definição do estilo e do tom da exposição narrativa; o emprego ou não de figuras de linguagem; a escolha dos fatos e eventos que serão reiterados na trama; e o respeito às regras de eloquência e decoro que sugerem eficácia comunicativa.

Esta *argamassa retórica* é entrelaçada por uma forma particular de encadear os eventos, as imagens e falas, de modo a sugerir leituras hegemônicas, e por ele designada de *montagem de evidências*. Este procedimento substitui a montagem tradicionalmente empregada na ficção, organizada por *raccords* contíguos que priorizam a concatenação do enredo e a continuidade espaço-temporal da narrativa (a exposição dos conflitos e o desenvolvimento da ação), evitando oscilações que desestabilizem as referências do espectador. A montagem de evidências, por seu turno, conecta ideias e fontes heterogêneas, redistribuindo imagens e depoimentos sem respeitar necessariamente os vínculos de continuidade – ou seja, as cenas são encadeadas tendo a lógica argumentativa como foco prioritário e o corte súbito não promove inquietações, ainda que nos projete em diferentes épocas e locações (2007, p. 56-57). Em síntese, tal montagem privilegia a retórica do filme, fazendo com que as informações reverberem de modo convincente, reiterando assim a credibilidade do discurso veiculado.

Às observações anteriores, gostaria de acrescentar outra contribuição de Nichols para entendermos a relação de confiabilidade que muitos documentários estabelecem com o espectador. Apego-me à noção de *discurso de sobriedade*. Em sua abordagem, Nichols destaca o poder instrumental e o alcance institucional de certas esferas do saber nas sociedades contemporâneas, a exemplo da ciência, da economia, da medicina, da história e da política. Quem envereda por um destes campos, nos diz ele, incorpora um vocabulário e entonação específicos, se torna porta-voz de práticas e decisões que podem suscitar consequências amplas. Além disso, reitera o autor, “um ar de sobriedade cerca estes discursos porque eles raramente são receptivos à extravagância ou à fantasia” (2007, p. 68-69). Como estes campos, embora sem a mesma capacidade de

intervenção, o documentário também reivindicaria uma abordagem do mundo marcada pelo tom sóbrio e a moderação - ou seja, sua retórica se pautaria pelo comedimento aliado à austeridade, escolha que não se confunde com inocência ou neutralidade. Tal característica discursiva permitiria ao documentário instigar crenças e arregimentar opiniões⁷.

Ao par sobriedade/austeridade, identificado por Nichols como sendo um traço discursivo comum a muitos documentários, gostaria de justapor algumas considerações de Noël Carroll. Antes de avançar, porém, cumpre fazer uma ressalva: reconheço as diferenças, em termos teóricos, entre as posições de Nichols, pesquisador cuja obra constitui um esforço para delinear uma tipologia histórica dos *modos de representação* no documentário (modelos que são intercambiáveis em vez de rígidos), e Carroll, autor inspirado no rigor da filosofia analítica, interessado em demarcar as singularidades do campo documental. Não desejo promover aqui aproximações, mas tão somente ressaltar que, do ponto de vista discursivo, a construção assertiva do enunciado, identificada por Carroll como uma das marcas distintivas do documentário, também desponta como um expediente que estimula a confiabilidade na obra fílmica. Acompanhem, pois, algumas de suas colocações.

Na contramão dos pesquisadores que privilegiam as convergências entre o documentário e a ficção (sintetizadas na expressão *apagamento de fronteiras*), Carroll encampa um esforço de mapeamento das especificidades de cada tradição cinematográfica. Deste modo, ele identifica o documentário como sendo o domínio cujos enunciados são estruturados na forma de *asserções*, de proposições portadoras de um saber sobre o universo abordado no filme. Em outros termos, e do ponto de vista discursivo, trata-se de uma narrativa composta por asserções que mantêm uma relação de plausibilidade com a realidade que designam (CARROLL, 2005). Portanto, que julgamos confiáveis, creíveis. A atribuição deste rótulo – *cinema de asserção pressuposta* – a uma obra, porém, implica o cumprimento da seguinte condição: manifestação de uma intenção assertiva por parte do autor e que este esteja

⁷ Tendo em vista a complexidade do documentário contemporâneo, não seria difícil apontar obras que recusam tal sobriedade discursiva ou que nos estimulam a desnaturalizar o olhar diante das imagens e a repensar esta relação de confiabilidade. Todavia, neste artigo, como já ressaltai, opto por investigar apenas os recursos que favorecem a mobilização da crença.



comprometido com a validade dos enunciados expressos. Qualquer título que fuja a estas especificidades não se enquadraria nesta tradição. Carroll acredita, assim, ter um recorte delimitador de um grupo com características comuns, independente da base tecnológica empregada em sua realização. Concordemos ou não com a sua abordagem, o que me parece relevante aqui é a *centralidade da noção de asserção*. Assim, se na perspectiva de Nichols, a camada retórica, a argumentação sóbria e a prática da montagem de evidências são recursos que impulsionam a fé espectral na narrativa de muitos documentários, cabe ressaltar que, do ponto de vista discursivo, o emprego de enunciados assertivos também despontaria como expediente para galvanizar a crença do público⁸.

O cinema direto e a emergência do testemunho

Mas as noções mobilizadas por Nichols e Carroll, embora não restritas à tradição clássica, sugerem uma aproximação demasiada com o *modelo expositivo*, no qual se verifica o uso de uma lógica argumentativa a organizar o ponto de vista do realizador, sugerindo relações de causa e efeito, sem margens para ambiguidades (NICHOLS, 1991). Tal modelo está longe de ser hegemônico, mas ainda se faz presente em muitos títulos (documentários investigativos e televisivos, sobretudo), bem como em certa prática telejornalística. Talvez, por isso, seja o padrão mais facilmente identificado pelo público. Para avançarmos, contudo, seria pertinente avaliarmos se modalidades marcadas por um menor controle e didatismo - a exemplo do documentário moderno (em *regime direto*) - também poderiam se pautar por um desejo de manutenção da credibilidade e engajamento da audiência.

Conforme mencionei anteriormente, acredito que a *instilação da crença* é recorrente mesmo em uma tradição que se opõe às práticas do modelo clássico - marcada por um recuo da autoridade do cineasta e uma afirmação da alteridade, culminando numa maior liberdade interpretativa para o espectador. Desejo, portanto, avançar na investigação da seguinte hipótese: alavancado pelos dispositivos de registro portáteis e síncronos, e pelo

⁸ Em sintonia com Carroll, podemos concluir que a credibilidade do documentário decorreria do poder de sedimentação dos seus enunciados assertivos, uma vez acionado o correto regime de assistência pelo espectador; tal regime, por seu turno, seria estimulado pela explicitação da intencionalidade autoral no corpo da obra e via *indexação* do filme - sua classificação/difusão via textos especializados na imprensa e no circuito de consumo audiovisual.



desejo de reabilitar a alteridade, o *cinema direto* estimulou uma crescente valorização da *voz do outro* (sujeito da experiência) como uma espécie de *fiador da verdade*, favorecendo, assim, o triunfo da prática do *testemunho*. Tais expedientes, em muitos casos, têm sido empregados para estimular convicções e solicitar a adesão do público à narrativa fílmica⁹.

No regime direto, lembremos, o documentário se aproxima da fala coloquial das pessoas, se inunda de vida e dos sons externos. Em outros termos, com o princípio do sincronismo, o *triunfo da fala* se impõe no documentário, não raro levando os cineastas a subordinar a imagem à voz, a filmar prioritariamente interessados no jorro verbal dos personagens. Para uma arte que sempre se vangloriou de mobilizar o olhar, o direto parece colocar a experiência da audição, durante a fruição fílmica, em condições de igualdade com a visão (RODRIGUES, 2011). A gradual consolidação do direto, todavia, intensifica esta inversão – a banda sonora se torna o principal vetor da tomada, enquanto a banda visual, não raro, é pensada em termos ilustrativos, como moldura do conteúdo verbal (DA-RIN, 2004, p. 104-105).

É como se o êxito do direto, amparado no uso do som com *finalidade realista*, implicasse uma espécie de ressurreição metafísica da palavra e a fala fosse aclamada como o canal de expressão máxima das subjetividades. Tal expediente estimulou os diretores desta tradição, sobretudo em suas primeiras décadas (anos de 1960/1970), a filmar em busca de depoimentos que ilustrassem uma situação de crise ou de tensão, e de falas que atestassem uma confissão reveladora, um mergulho na intimidade. À centralidade da voz na construção dos enunciados, devemos acrescentar outra característica do documentário moderno responsável por fomentar a credibilidade da narrativa fílmica: o emprego de uma estilística que culminaria na produção de uma imagem *aparentemente* marcada por um menor controle da equipe.

Podemos mapear os traços desta estilística franciscana que, supostamente, confere maior espontaneidade à tomada: câmera portátil e trepidante, enquadramento instável e

9 Como mencionei em nota anterior, não obstante sua guinada ética, certa prática do direto não se desvinculou do esforço de galvanização da crença. O direto americano, por exemplo, a impulsionava pela pretensão de objetividade, por ambicionar uma discrição que, no limite, almejava anular qualquer mediação no registro audiovisual. Já o cinema-verdade, amparado numa prática interativa, com ênfase na condução de entrevistas, contribuiu para incentivar a aclamação do testemunho como registro não passível de questionamento. Exemplos de obras canônicas que nos familiarizaram com a prática do testemunho são *A tristeza e a piedade* (1969, Marcel Ophüls), *Cabra marcado para morrer* (1984, Eduardo Coutinho) e *Shoah* (1985, Claude Lanzmann), filme sobre o qual me deterei mais à frente.



com eventual perda de foco, imagem granulada e ausência de iluminação artificial, som relativamente impuro e uma edição pródiga em cortes bruscos. Presentes no *documentário direto*, tais características contribuem para estimular a crença tecnicista que atribuía aos dispositivos síncronos um poder quase redentor de captar a realidade (DA-RIN, 2004). Embalados pela ilusão da autenticidade, esta estilística gradualmente se converte em modelo exemplar do realismo cinematográfico - seu emprego passa a ser incensado como uma espécie de *garantia* da verdade do registro, não obstante os equívocos desta aclamação.

Em ambas as tradições do *direto* (americana, francesa e canadense, dentre outras), portanto, o menor investimento formal em substituição aos excessos cinemáticos e, sobretudo, a palavra colada aos sujeitos (em *registro síncrono*) são acolhidos pelo público como fiadores da autenticidade da tomada (RODRIGUES, 2011). Fundamentos que, na prática documentária interativa, impulsionaram a busca por relatos capazes de vincular a experiência do vivido à eloquência do testemunho, junção que parece converter as falas situadas nesta convergência em prova quase irrefutável ou em forte argumento de verificação das hipóteses do filme. Ou seja, em *um elemento fomentador da crença*. É a partir desta observação que desejo iniciar o movimento final do presente artigo, tecendo ressalvas à aclamação excessiva do testemunho.

À centralidade conferida ao relato da experiência na recuperação dos eventos passados, Beatriz Sarlo designa de *guinada subjetiva*. Segundo ela, uma espécie de “dever de memória” do presente, sobretudo nas sociedades que enfrentaram episódios traumáticos (guerras, ditaduras), tem gerado um interesse crescente do documentário – e de outros campos discursivos – pelo testemunho, não raro apresentado como evidência inquestionável. Enquanto relato amparado na memória, o testemunho não necessariamente deve ser desacreditado, mas sua recepção solicita cautela, uma vez que o ato de rememorar não é desvinculado de um esforço, voluntário ou não, de reinvenção do passado (SARLO, 2008). Vejamos. Se, por um lado, as lembranças se debatem com a ação do esquecimento para não serem apagadas, por outro, o ato de convocá-las no presente exige o estabelecimento de uma suspeita unidade narrativa, capaz de preencher as inevitáveis lacunas e de assegurar linearidade ao relato. Ou seja, *inventamos experiências no ato de rememorar*, o que nos permite deduzir que tais narrativas jamais



serão uma reconstituição fiel do passado. Por este motivo, o testemunho, mesmo quando orientado por um gesto sóbrio, dever ser encarado com ressalvas¹⁰ (SARLO, 2008).

Curiosamente, no campo do documentário, a primazia do testemunho e da fala tem levado alguns realizadores a valorizar demasiadamente tais procedimentos (a privilegiar *o relato da experiência*) e, nos casos extremos, estimulado atitudes *iconofóbicas*, refletidas no desejo de interdição a qualquer abordagem ou representação imagética do episódio narrado pelo depoente. O exemplo mais enfático deste *veto à imagem* se refere à Shoah (o genocídio dos judeus na 2ª Guerra Mundial) e tem sido protagonizado pelo francês Claude Lanzmann, realizador do documentário *Shoah* (1985), um meticuloso exercício de história oral sobre a experiência dos campos de concentração/extermínio e que, de forma peremptória, recusa o uso de imagens de arquivo (de qualquer indício visual do passado que rivalize com a memória das testemunhas).

Podemos recapitular aqui os fundamentos da cruzada iconofóbica de Lanzmann. Diante do trauma e do extremo da condição concentracionária, mesmo a palavra se revelaria insuficiente - no ato da confissão, o verbo parece não alcançar a amplitude dos eventos vividos. Todavia, não obstante tal limitação, no exercício rememorativo a fala teria a virtude de apenas instigar a imaginação do ouvinte, em vez de almejar a materialização dos fatos narrados e de incorrer na produção de sínteses parciais. Já a imagem, ao forjar uma representação visual dos episódios passados, lacunar por natureza, acionaria no espectador um excesso de crença, dando a ver demais (ou mascarando) o que só poderia ser recapitulado com nuances por aqueles que viveram os eventos e que, em virtude da insuficiência da língua e da contundência do trauma, não conseguem explicitar sua dor integralmente. Assim, a imagem implicaria sempre uma redução/simplificação dos eventos, e, nos casos mais graves, poderia culminar numa distorção dos fatos vividos, seguida de uma sedimentação inadequada da experiência representada.

Em suma, imprecisa, a imagem inspira desconfianças, desponta como inesgotável campo de conflitos semânticos. Fragilidade e inexatidão seriam seus sintomas - ela revelaria algo, ao mesmo tempo em que encobre outra informação. Com rigor, Georges

10 A crítica ao testemunho não visa invalidá-lo, mas possibilitar sua justa compreensão. Esta posição, claro, mobiliza retaliações por parte daqueles interessados em desvendar os episódios extremos da história que carecem de esclarecimentos e para os quais inexistem vestígios seguros, a exemplo dos crimes de guerra e ações perpetradas por regimes ditatoriais. Todavia, esta crítica não solicita sua anulação; apenas alerta para as conexões arbitrárias de sentido exigidas por sua convocação no presente (SARLO, 2008).



Didi-Huberman desconstruirá a crítica iconofóbica, solicitando não uma aclamação incontestada da imagem, mas sua justa mensuração. Temer as imagens, nos diz ele, é sempre menos enriquecedor do que enfrentá-las na sua complexidade. Para este autor, ou se exige demais das imagens (que elas representem os eventos na sua integralidade), o que é impossível, pois elas são lacunares, ou se opta por desqualificá-las sob a acusação de simulacro redutor (por sempre implicar em *déficit*), condição que ilustra a resistência ao uso dos recursos imagéticos na produção de conhecimento, sobretudo histórico (DIDI-HUBERMAN, 2012). Em contrapartida, Didi-Huberman alegará que o relato verbal também revela incompletude - lembremo-nos da condição reinventiva do testemunho - e insistirá no caráter profético das imagens: elas seriam portadoras de latências importantes que só gradualmente se explicitam para um observador paciente. Para mapeá-las, portanto, é preciso revisitar as imagens, questioná-las via exercícios de montagem, deslocá-las para novos contextos e temporalidades, no intuito de perscrutar seus sentidos, mas ciente de que nelas os eventos jamais se fixarão integralmente.

Jacques Rancière também se posiciona contrário a esta dicotomia que eleva a voz e o testemunho a um patamar de notória confiabilidade, e converte a imagem num campo apenas passível de desconfiança. Ante tais excessos, Rancière insistirá que imagens e relatos verbais são igualmente evidências sensíveis (e não provas concretas) dos eventos cotidianos; e ambos inspirariam *a construção de ficções*, no sentido positivo deste termo: estimulariam a articulação de leituras possíveis e, não, a construção de relatos fechados, portadores de sentidos absolutos (RANCIÈRE, 2010). Portanto, entre eles inexistiria hierarquia ou primazia.

Expostas as ressalvas de Didi-Huberman e Rancière, chegamos à conclusão deste artigo. No texto, investiguei algumas estratégias de certas tradições do documentário para mobilizar a adesão do público, insuflando convicções e crenças. Embora muitas produções contemporâneas se oponham a tais premissas, acredito que parte significativa das narrativas documentárias ainda se ampara num esforço de convencimento do espectador. Nos títulos com caráter expositivo, o emprego de preceitos da retórica, a sobriedade discursiva, a montagem de evidências e a construção de enunciados assertivos despontam como procedimentos centrais na construção deste vínculo de confiabilidade. Todavia, mencionei que também as obras em *regime direto* se amparam



em práticas que contribuem para acionar a adesão do público – neste caso, seja via o mascaramento da mediação, forjando uma impressão de objetividade, seja impulsionando o relato da experiência e a aclamação do testemunho. Este último recurso, nos casos extremos, tem suscitado condutas iconofóbicas. Meu esforço final, assim, foi demonstrar que, do mesmo modo como a fala não pode ser aclamada como fiador de verdades, tampouco a imagem pode ser recusada em virtude do seu caráter lacunar. Ambos constituem evidências sensíveis e, como sugere Didi-Huberman, devem contribuir não para fundar crenças sólidas, mas para instigar a imaginação histórica no desafio de mensurar o devir humano.



Referências Bibliográficas:

- BAZIN, A. *O cinema – ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BARTHES, R. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CARROLL, N. “Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta”. In: RAMOS, F. P. (org.). *Teoria contemporânea do cinema – Volume 2*. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- COMOLLI, J.-L. *Ver e poder – A inocência perdida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DA-RIN, S. *Espelho partido – tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.
- _____. *A imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- NICHOLS, B. *Representing reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- _____. *Introdução ao documentário*. 2ª edição. Campinas: Papirus, 2007.
- RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- RODRIGUES, L. R. de A. “Potência e arrefecimento do direto no documentário”. *Doc On-Line – Revista Digital de Cinema Documentário*, n. 11, p. 134-158, dez. 2011. Disponível em http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_laecio_rodrigues.pdf. Acesso em 10 jul. de 2014.
- ROSCOE, J.; HIGHT, C. *Faking it: mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press, 2002.
- SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- XAVIER, I. “Introdução”. In: BAZIN, A. *O cinema – ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

submetido em: 29 maio 2014 | aprovado em: 4 out. 2014